

Emil Basat

(Sofia, Union of Translators in Bulgaria)

Krastan Dyankov – 20 Years Later

Емил Басат

(София, Съюз на преводачите в България)

Кръстан Дянков – двадесет години по-късно ¹

Това заглавие възникна от идеята ми да направя книга с портрети-анкети на преводачи, с които съм разговарял преди двайсетина години.

В случая връщането ми назад към Кръстан Дянков има по-скоро емоционален, сантиментален характер, свързано е с един разговор с него като спомен с продължение. Препрочитайки текстовете, публикувани от мен за Кръстан, припомняйки си неговите „мъдри Дянковизми“ и „хрумки“, той внезапно отново оживя пред мен. Помагал съм при преместванията му пет пъти през неговия живот, бил съм свидетел с каква любов правеше всеки нов дом, как го обживяваше, как му предаваше веднага своя артистичен и властен дух. Как намираше най-точното предназначение и на най-малкия предмет, как постепенно изграждаше атмосферата на дома, който щеше да обитава – без да се интересува колко време ще продължи да бъде там. Кръстан умееше да освобождава и пространството край себе си, да го насища със смисъл, със звуци, картини и с една упойваща, само негова миризма, смесица от тютюн, хубав бърбън и елегантен парфюм. Някои от приятелите му го считаха за дилетант в разнопосочните му занимания, обвиняваха го, че никъде не остава задълго, не се задържаше нито при жените си, нито в къщите си. Да, той обичаше живота в цялото му объркано многообразие, пиеше и пушеше неумерено, артистично се измъкваше от критични ситуации, използваше приятелите си (горкият Жоро – Георги Вишовградски – още не може да забрави „безотговорното му поведение“, когато имаше неблагоразумието да го пусне в къщата си в с. Михалци. За да превежда на спокойствие „Врява и безумство“ на Фокнър. В лютата зима, в компанията на котката Миска, този „малък разбойник“ Кръстан видя сметката на една тумбеста дамаджана с ракия, навъртя фантастична сметка за телефон и най-безгрижно се измъкна.) Жените го привличаха като магнит, сменяше ги, очарован от новостта им. Да, беше очарователен измамник, напълно безотговорен към близки и приятели, ползваше ги с една раблезианска лукавост и подкупваща усмивка. Умееше да заблуди и да води за носа дълго време. Но не беше възможно човек да му се разсърди. Към нищо не бе привързан, мразеше оковите, в каквато и да е форма. Да, той бе вълшебен измамник, просто веселяк и артист, герой на плутовски роман, вагабонтин, както казва народът. Но беше щедър, когато се раздаваше, не бе скъперник. И в последните години единствено страдаше от бедността си, от невъзможността да „играе“ живота, който винаги е мечтал да има.

Америка бе неговата несбъдната мечта. Той я изгради, той си я построи чрез преводите, които направи, тя е неговият Гранд каньон, в който на воля препускаше въображението си.

Напук на властниците, общуваше с американските посланици, влизаше най-спокойно в Американското посолство, жест, който се отбелязваше веднага от „пазителите

¹ Срв. Басат, Е. Преводът – лица и маски. Ч. 1. София: Райндал 2007.

на статуквото“, организира и дружество „Приатели на Америка“. Като не можеше да отиде в Америка (кой ли щеше го пусне там!), си я „пренесе“ въщи. Беше една копнееща душа, себичен, егоист до крайност, самовлюбен, дори леко снобеещ, но смехът му, гъвкавият, жив и хаплив език украсяваха сякаш всичко, до което се докоснеше. Имаше няколко болки – че не е станал артист, режисьор, музикант или художник. Мисля, че истинското му призвание бе на „скитник между звездите“, само там бе свободен, опитваше се да си изгради своя вселена, в която да пребивава сам и да бъде независим. Бе приел съдбата си на вътрешен изгнаник, обожаваше да „дърпа дявола за опашката“. Не че бе някакъв храбрец, просто отстояваше принципите си, правото си на свобода. Колко пъти сме посрещали изгрева в безкрайни разговори на какви ли не теми. Музиката бе неизменният спътник на нашите срещи, той ме въведе в света на американската музика, от него за първи път чух имената на най-големите джазови музиканти, превеждаше ми библейските текстове на разтърсващите спиричуъли и госпълни, разкриваше пред мен света на Америка, четеше ми току-що направения си превод, или откъс от някое американско есе. Пиехме неизменния бърбън, той ме научи и на този грях, гледах слънцето, което огряваше стаята, и бях щастлив. Имах приятел – не знам колко на сериозно ме е възприемал, но за мен това бе повод и да се гордея малко.

Сега, след толкова години, отново си припомням първата ни среща – аз бях млад учител на вьетнамци в Сливен, той бе дошъл при приятели от театъра и фотографи, беше 1975 или 1976 година. Бях го виждал преди по улиците на София, но не бяхме се запознали още. И двамата пътувахме за София с много късен нощен влак, той бе порядъчно пийнал, държеше в ръцете си стара ютия, от тези, в чийто търбух се слагат горещи въглени. Той я стискаше като някаква изключителна ценност, влакът бе пълен, в едно от купетата имаше едно място и аз седнах. След малко видях как той клюма до прозореца в коридора, станах и му предложих местото си. Той поблагодари любезно. Заговорихме се, споделих за възторга си от преводите му, за любовта ми към американската литература, той остана видимо поласкан. Изпуши няколко цигари, после седна на отстъпеното от мен място и веднага заспа.

След време, като се прибрах окончателно в София, се свързахме и се срещаме често. После се премести близо до нас, в Лозенец, на ул. „Ц. Церковски“, помогнах му да ремонтира новата си къща и там редовно се събирахме с мои и негови приятели. После се виждахме в Университетското издателство, където имаше идея да започне поредицата „Американска антология“. Той все градеше планове, надяваше се, че с промените нещата ще потръгнат, ще може да види Америка. После следите ни се позагубиха, всеки вървеше по своя път, аз само помагах при пренасянето му в следващата квартира. Имаше време, в което бяхме съседни – офисът на издателството, в което работех, бе срещу последната му къща – на „Пиротска“. Но бяхме доста охладнели – времето не прощава, а и той се бе променил доста.

Започна да се напива лесно, пиеше с кварталните пияници и бе решил да свърши „тази комедия живота“ колкото се може по-бързо. Последната му приятелка го бе напуснала, пак беше с Цвета, мъчеше ги безпаричие. Той изпаднаше все повече и повече в своя унес, виждахме се все по-рядко – разменяхме няколко дежурни фрази, градеше някакви грандиозни, но въздушни планове за нови поредици и преводи, но всичко това бе само мечтание и толкова. Мисля, че устоите му бяха вече подронени. Пиеше, пушеше, работеше все по-малко. Отиде си напук, просто не издържа повече. Бе живял бурно, а сега бе принуден да се мъчи в оцеляването. Това бе унижително за него. И умря напълно съзнателно.

От него ми останаха записаните на малки листчета „мъдри Дянковизми“, които той щедро ръсеше при нашите срещи, няколко стихотворни посвещения, няколко снимки

и няколко записани разговора за преводите му. Един от тях е от 28 декември 1983 г. и е по повод работата му над превода на романа „На изток от рая“ от Джон Стайнбек, който предстоеше да излезе в издателство „Народна култура“ през 1984 г.

Кръстан Дянков:

Това е може би единственият роман в световната литература, който един автор адресира към невръстните си синове като есенция на житейска поука в семейна биография. Когато пише книгата, Стайнбек е на 49 години (тя излиза 1952 година, доста след войната). Пише я с желание да предпази децата си от братския библейски конфликт, да ги предпази от черната завист, от ревността на родителската любов и всички злини, които могат да произтекат оттам – безпредметната злоба, отчуждението, вътрешносемейното господство и зломислие и накрая братоубийството.

Доколкото романът е точно една възпитателна проповед, дотолкова той е и горещ зов към всичко, което пъпли по земната твърд – да живее в поносимост, в разбирателство. Та дори, ако е възможно, и в любов и винаги в името на тези, които ще дойдат след нас.

Разбира се, в романа няма и капка дидактика, няма досадно морализаторство. В „На изток от рая“ става въпрос за всички подеми и падения, добродетели и пороци, отчаяние и надежди, които в края на краищата най-ясно изпъкват в микрокосмоса на няколко поколения от едно семейство.

Аналогията с библейската история не е случайна. Защото става дума за потомството на Адам и Ева, от което тръгват двете начала у човека – тези Ормузд и Ариман – жертва на чиито капризи сме през целия си живот, осъзнато или не, истински или само в помислите си. Такава всъщност е и истината за човешкото развитие, което сякаш смесва тези две начала – осъществяването на най-доброто да мине през най-големи злини, или злото да роди своя висш съдник или дори палач – справедливостта на добрите.

Това е в основни черти нравственото послание на романа. Каин убива Авел по същия онзи митично примитивен начин и импулс, който ни е познат от „Гераците“ на Елин Пелин и „Албена“ на Йордан Йовков – цялата световна литература е пълна с подобни илюстрации.

Учудващото е, че огромната по обем книга е написана за много кратко време. И тук се появява един друг много интересен въпрос – за същото ли време един преводач може да я преведе? Два романа на Фокнър, написани в продължение на 25 години – „Градът“ и „Дворецът“ ми отнеха пет години; при това там се сменяха само две поколения. В „На изток от рая“ се сменят повече от три поколения и тук преводачът се изправя пред нещо, което не може да бъде нито преглътнато, нито систематизирано от която и да е от съществуващите теории на превода. Той също като автора трябва да мине по завоите и бродовете на всички тези поколения за много по-кратко време, а за това е нужно такава страхотна историко-социална адаптация, каквато нито теоретиците, нито читателите могат да допуснат, че е необходима за успешния край на едно такова дело.

Трябва не само да вникнеш в мисълта и словесните завъртулки на оригиналния текст, нужно е да намериш такава своя лична машина на времето, която да те пренесе от библейското летоброене до наши дни. Трябва – както казваше Колдуел, да се оградис с най-многопрозоречните стени, през които всичко да виждаш, а не да излизаш извън тях.

Има ли всъщност по-смислена и по-логична човешка повеля от тази?

Всички смятат, че езикът е основното сечиво на литературата, защото преводът е също литературно творчество. Но то е дотолкова сечиво, доколкото изсича от тия балвани на времето някакви тотими, паметници, барелефи. Само дотолкова.

Когато земеделецът забива лемежа си в земята, ние не се съмняваме, че той владее идеално сечивото си. Работата е там, че неговият душевен строй в този случай води съз-

нанието му по-нататък, към посева, към кълновете, към жътвата. Така и преводачът, както впрочем и писателят си служат само с 30-ина букви (основните световни азбуки нямат повече), но с тези 30 букви се създават най-сложни картини – от първобитната рисунка до абстракцията. Литераторът най-общо е нещо като съдия, той не може да отсъди точно нищо, ако не го познава в тънкости, а познанието в тънкост значи всичко да си изпитал и всичко да можеш да повториш сам.

Не случайно римляните бяха издигнали като един от законите на правото си тезата, че можеш да бъдеш съден само от равен на себе си, сиреч от такъв, който може да те повтори във всяка мисъл и всяка постъпка. Това не значи, че преводачът трябва да бъде тълкувание, защото тук няма място за колебание. Затова и „На изток от рая“ никога не може да се преведе на български, ако първо преводачът и след това неговите читатели не намерят този рай и този изток в себе си, около себе си, ако не минат през техния адреналин и стомашен сок, за да бъде осмислена и ясна която и да е притча.

В работата си най-много обичам предизвикателството – и то тоталното: първо и, естествено, най-важен е твоят личен вкус. Преводачът е длъжен да бъде преди всичко литератор. Всякакъв аматьоризъм или търгащина са абсолютно противоположни. Освен предизвикателство за вкуса, превеждането е предизвикателство и за въображението. Не можеш ли свободно да го пришпорваш, винаги ще си останеш пленник на скучното словопрехвърляне от език в език. И трето, то е предизвикателство към културата ти – ти трябва просто да си равен. Не можеш да предадеш божиите думи, ако не застанеш отдалечено на престола Му. Тези три предизвикателства не винаги тревожат сънищата на оригиналния писател. Той живее и създава един свят, който добре разбира и съзнава. Оригиналният творец не е длъжен да знае толкова добре цялата джунгла от онова, което наричаме фонова култура, фонові знания, върху чиято основа твори. Докато преводачът в този личен писателски свят трябва да е нещо повече от следотърсач. Защото е длъжен при всяко потръпване на писателската почва да отмери следващата си стъпка. При всяко колебание или съмнение, или подозрение, или отрицание, които се сплитат в оригиналното творчество, да е винаги наясно, да е стъпил на двата си крака, да осмисля всички движения на автора, да съзира накъде водят те и защо тъкмо натам водят.

Тъкмо тази част в нашата работа на мен досега не ми е ясна като механизъм, въпреки всички съждения, а и сигурно няма да стигна до една окончателна формула. Такава просто няма. И съпоставени с тези върховни методи и цели всякакви спорове за „транскрипция“, или „предаване на реалии“, или непреводимости, всякакви умувания за това как да си служим с речника, за това как, все въпроси как, как да доведем текста до едно безръбесто, а и затова безлично сказание на собствения ни език, ми се струват напълно излишни, а освен това – и смешни.

Това, че за „От трън, та на глог“ си записал „От тигана, та в огъня“, е най-малката беда. По-важно е да те заболи пръста, когато се убодеш на трън, или когато го изгориш в горещо олио. Не знам защо влагам особено осезателно физическо усещане в тази литературна дейност като преводач. Не ме ли стегне шапката, не мога да разбера, че главата ми е пораснала.

Емил Басат:

Наскоро в архива си открих касета със запис на наш разговор по повод на едно есе на Хоторн за Мелвил. На касетата съм си записал „Разпети петък“ 1984 година. А в дневника си съм отбелязал 20 април 1984 година. Преди това му се обадох по телефона, току-що бях купил плоча с изпълнение на „Месията“ от Хендел и го попитах има ли нещо против да я чуем заедно и да си поговорим. Той се съгласи и аз отидох у тях. Пускаме си Хендел, Кръстан ми чете свои преводи на стихове от Мелвил. В момента той редактира есетата му, преведени от Цветелина Николова за петия том от съчиненията на писателя,

които трябва да излязат в издателство „Народна култура“. Кръстан ми дава да прочета есето на Мелвил за Хоторн „Човекът с мъховете“. И неусетно се настройваме на тази вълна, отпиваме от чашите с видински мускат „Отонел“ и заговаряме за двамата писатели. Интересува ме как се е формирала американската литература, как е живял писателят по времето на Хоторн и Мелвил, как са общували помежду си писателите, разделени от огромните пространства на Америка, какво ги е поддържало, какво е подхранвало несекващия им интерес към света, как се е развивала дружбата между двамата?

Кръстан Дянков:

В средата на миналия (вече по-миналия – бел. Е. Б.) век започват да се оформят приблизително едни общини, писателски общини в Америка, нещо подобно на онази общност на „лейкистите“, езерните поети в Англия. И това начало се поставя от творци от поколението на Емерсън и Торо. Това е времето, когато сред интелектуалците от Северна Америка най-основното верую е това за трансценденталното. Една теория, която от американска гледна точка е твърде целесъобразна, защото човек в Америка живее много поинтимно във връзка с природата и в природата, отколкото този в Европа. Докато в Европа хората са откъснати от природата, събрани вътре в големи градски струпотевини от народ, с различни обичаи, робуващи на някаква изкуствена нравственост, на един милион норми – това е всъщност човешката гибел в града. Защото в града се заражда отчуждението, там хората започват да забравят, че съществува с други, тоест точно там, където те са най-много, те са си чужди. В Америка, по-чисто географски причини – рядко населена, огромна земя, хората са много по-близо до природата, а и човешките поселища не са особено големи. Затова те могат да си позволяват този и досега неизпитан в Европа лукс, да се събират в малки общини хора с еднакви интереси. Може би подобно нещо виждаме само в „писателските дачи“ на Подмосковието, в Перedelкино. В Америка около град Конкорд, в Салем, в Кънектикът, в новоанглийските щати се създават няколко такива центъра и това на първо време са малки селища в близост до някои по-големи градски центрове като Ню Йорк, Бостън, Ричмънд, около Филадельфия. Те са живеели най-вече в непосредствена връзка с природата и тази близост със земята, пейзажа е оформила и техните житейски и творчески философии. Този живот ги е накарал да бъдат по-дълбоко взиращи се в душевността на човека. Импулсите, които само природата може да подаде, да съобщи на човешкото съзнание, са намирали израз в едно преклонение поначало към гения, към човешкия гений. Не става дума за изключителния човек, за човека герой или за някакво обожествяване на ближния, в никакъв случай. Става дума само за една дълбоко обективна оценка, преценка на това, доколко твоят ближен може да бъде твой съмишленик, да разкриеш пред него душата си. И това е идилично спокойствие, всъщност това е един много пасторален пейзаж. В рамките на този пейзаж естествено и отношенията между творците са били и по-чисти, и по-нормални, лишени от всякакъв намек за отчуждение, за завист, за професионални конфликти.

Емил Басат:

Това за Европа вече е бил проблем.

Кръстан Дянков:

В Европа такъв проблем съществува още от времето на Ренесанса. Вражди има, особено в отношенията между писатели и критици, писатели – писатели, критици – критици. Отрано се създава взаимна нетърпимост, защото, от друга страна, Европа ражда и много идеи, прекалено много идеи, повечето от които са в постоянен конфликт, трудно се намират мостове за сближение между идеите и това го показва развитието на философската мисъл в Европа. В Америка е обратно – тук се получава известна интеграция на човешките стремежи, разсъждения.

Емил Басат:

Може ли да се каже, че това единение е продължение на онова единение, което е характерно за първите пионери в Америка.

Кръстан Дянков:

Разбира се, това е продължение на този американски дух и една от илюстрациите на мита за „американската мечта“. В края на краищата, без общуване с природата, с природните стихии, с капризите на деня, с годишните времена, без нуждата да се преборваш лично със земята – Мелвил обработва земя, сее картофи, Торо също – той живее в гората, в Уолдън, хората, които са зависими от капризите на природата, не могат да се отдалечат от нея. Докато капризите на човешките общности създават вече и хората острови, почват да се разпокъсват. Просто от това, че интересите са различни. А при хората от Америка интересът е един – трябва да се справиш по някакъв начин със собствената си житейска мисия и да я доведеш до някакъв край – да създадеш семейство, да му осигуриш прехрана и, което е много характерно за американските писатели по това време, те изобщо не са от хората, които са писали, за да живеят, те са живели, за да пишат. И писането при тях не е било средство за прехрана, те са си я изкарвали с пот на чело и с мазоли.

Емил Басат:

Торо в „Гражданско неподчинение“ подчертава, че един писател не трябва да си изкарва хляба с писане, а трябва да обработва земята.

Кръстан Дянков:

Това се превръща в края на краищата в основно кредо на американския писател. И до ден-днешен виждаме, че тази традиция продължава и едва съвременните технически възможности за милионно тиражиране на книгата донасят и големите печалби на писателите. Ако не беше така, ако книгите им се печатаха с Гутенберговите преси, изобщо не можеше да става и дума да се поддържа с литературен труд. Всички тези обстоятелства в Америка, която много бързо догонва техническия прогрес и застава на челото му – по онова време прогресът се смята не толкова като средство за забогатяване, говоря за интелектуалците, не за магнатите, – за тях основният проблем е да могат да изразят себе си по най-достоеен начин, най-откровено, най-чисто, без притворство.

Един такъв дух е способствал за развитието на много, днес бихме ги нарекли колегиални, отношения между професионалистите писатели. Доколко са били професионалисти, можем да съдим само от добрата им литературна продукция, но в днешния смисъл на думата не са били такива. Но не можем да ги наречем и аматьори в истинския смисъл на думата – едно такова противоречиво състояние.

А що се отнася до твоя въпрос за начина на общуване помежду им – те са общували непрекъснато. Почти във всяко населено място на Нова Англия по онова време, малко по-голямо от пет хиляди души, съществуват печатници, издават се вестници, списания. Това е времето на нечуван вестникарски бум в Щатите, далеч преди Гражданската война. Общували са предимно на страниците на тези издания. Тази периодика е била единственото достъпно поле, преди да се стигне до голямата печатарска преса на издателствата. И понеже всички са четели това, което е излизало, те са се познавали още преди да се срещнат лично. Така е и в случая с Мелвил и Хоторн. Мелвил прочита „Мъховете на стария дом“ преди да се запознае с Хоторн. Но още прочитайки го, е във възторг от другия писател. Всъщност можем да наречем Хоторн и един от бащите на американския роман – с „Алената буква“ (излязъл у нас в превод на Стоянка Ангелова), която е една развита по-нашироко повест. Това не е роман в типичното му определение като жанр. Мелвил го прочита, написва въпросното есе и го пуска в местното списание

за литература, което е било много авторитетно и се е четяло във всички краища на Америка – стигало и до Ню Йорк и до Бостън. Някои литературни критици в Америка смятат, че тъкмо това странно приятелство между Мелвил и Хоторн е дало началния тласък за истинското развитие и процъфтяване на американската литературна критика. Между другото това са 30-те, 40-те години на XIX век, когато изведнъж литературната продукция в САЩ добива много голям размах. До това време има определен брой издателства и там се издават не особено много и не така масово книги на американски писатели. С този „бум“ става възможно общуването чрез печатаното слово. Любопитното е, че в тези отношения не съществува онова, което можем да намерим в наше време – задължителното желание на един творец на всяка цена да намери грешки на друг творец. Разбира се, много е погрешно да мислиш, че през цялото време и при всички отделни индивидуални случаи нещата са били така идилично поставени. Естествено имало е и неизбежни противоречия, но те са били по-скоро противоречия между личности като личности, а не между личности като творци.

За жалост съдбата на Мелвил е доста трагична. Един толкова плодовит автор приживе не среща признанието, което заслужава, особено като се има предвид, че на перото му принадлежи един от най-големите паметници на американската литература – „Моби Дик“. Няма по-страшна книга от книгата за белия кит. Но съдбата на нейния автор приживе е печална, такава, каквато не би си пожелал никой писател. Цели 35 години преди смъртта си той работи като един абсолютно безличен митнически чиновник в Ню Йорк, продължава да пише, нещата му излизат, но най-вече в Англия. След като е завършил поредното си произведение, Мелвил го е изпращал на своя издател Ричард Бентли в Англия, който е издавал и други американски писатели. Любопитно е, че го постига същата съдба, за която той споменава в есето си за Хоторн – първо да го признаят в чужбина, а не в родната му страна. Той сам става жертва на подобно отношение. Това, което не пожелава на Хоторн, постига него. И един от парадоксите в живота на Мелвил е, че когато умира и за смъртта му съобщават с три реда в „Ню Йорк Таймс“, сбъркват името му. Това е една абсолютно жестока присъда на съвременното четящо поколение към един писател. И трябва да дойде чак 1924 година, за да може Америка да открие отново Мелвил.

Емил Басат:

Във връзка с това какво е „Моби Дик“ – гигантски епос или грандиозен неуспех на Мелвил да преодолее собствената си слабост?

Кръстан Дянков:

Мелвил успява да преодолее собствената си слабост, но не бих определил романа му като неуспех.

Емил Басат:

Една от мечтите на Кръстан бе да бъде актьор или режисьор – винаги си е мечтал той да поставя преведените от него пиеси от Тенеси Уилямс. Имаше много приятели в театралните и филмовите среди, канеха го във ВИТИЗ да говори пред студенти за американската драматургия.

През 1984 година Енчо Халачев постави във ВИТИЗ пиесата „Камино реал“ от Тенеси Уилямс в превод на Кръстан Дянков. Това бе повод да разговарям с него за Тенеси Уилямс и съдбата му на драматург у нас.

Кръстан Дянков:

Знаеш много добре кога за пръв път е игран Тенеси Уилямс у нас. Това бе началото на 60-те години или може би по средата, когато във Военния театър се постави

„Трамвай желание“. След това Младежкият театър постави „Стъклената менажерия“. И така започна шествието на Тенеси Уилямс по нашите сцени с много големи прекъсвания, и то диктувани от модите в нашите театрални среди, тъй като ориентацията на нашите театри не е била никога проамериканска – имало е сезони, в които е доминирал един автор, след това друг. Така беше с Артър Милър, когато в продължение на десетина години, преди Тенеси Уилямс, той беше много известен, много нашумя у нас. Като почнеш със „Смъртта на търговския пътник“, „Салемските вещици“, „Поглед от моста“, там някъде в паузите се появи и Т. Уилямс с „Трамвай желание“ и „Стъклената менажерия“. След това отново имаше едно възвръщане към Артър Милър с постановка на „След грехопадението“ и „Цената“ и толкоз. Артър Милър свърши, Т. Уилямс беше забравен за известно време, защото тогава „нахлу“ Едуард Олби. Негови пиеси бяха поставени в Театър 199, в Народния театър, в Сълза и смях, ВИТИЗ, в много провинциални театри. Мина и Олби („Всичко в градината“ – в Народния, „Кой се страхува от Вирджиния Улф“ във ВИТИЗ)...

След Олби изведнъж с огромно закъснение се върнахме към Юджин О'Нийл – който е фактически гигантът на американската драматургия в новия век и който помогна по някакъв странен начин да бъде преоткрит отново Тенеси Уилямс.

Емил Басат:

А какво място заема Т. Уилямс в американската драматургия след толкова много големи имена? Продължител на каква традиция ли се явява той?

Кръстан Дянков:

Не може да се говори за продължаване на някаква американска традиция, защото тя е една и съща. Това е било винаги мелодрамата на вътрешния душевен конфликт на героите, поставени на всички равнища. Поначало в една реалистична драма като американската не може да се говори за традиция на един или друг автор. Трябва да се отграничим от нашите европейски мащаби, от нашето европейско разбиране за традиция – ние говорим за театър на Чехов и Ибсен, за театър на Брехт, на Пискатор, на Дюренмат – за различни течения и стилове и за мястото на театъра, и за проблемите на персонажа, и за начина, по който се интерпретират. Ето, в антитеатъра вече – на Йонеско, Бекет – е налице възстановяване на някакви отзвучи от Шекспир у Бекет, само че видени много по-модерно, по-свободно, по-разгърнато.

В американската драматургия, както и в американската литература тези неща нямат много големи различия. Там нещата си вървят в една и съща посока – винаги в посока на един основен реалистичен метод и това е единственият метод за реализация в американския театър. Тенеси Уилямс заема тук мястото на един от най-гънките познавачи, които могат да разнищат човешката душа. Героите му не са изоланти, те не са откъснати от света същества, вечно копнеещи по някаква нечувана Москва, като в „Три сестри“ на Чехов, или като в някакви куклени домове и т. н.

Героите на Уилямс съществуват в реалния свят – в трясъка на трамвая, в шума на големия град, в подземие, в крайния квартал, в богаташката къща, но всичко това е поставено вътре в една кипяща (бъкаща) от жизненост среда. То не е изнесено навън, не е изолирано по начина, по който европейският драматург изолира своята драма, за да я направи по-символична. Дори Артър Милър си позволява да „изолира“ своите драми и да търси много по-дълбоко символен характер в сравнение със съвременниците си, както е например в пиесата му „Сътворението на света“.

Цялостното творчество на Тенеси Уилямс е много близо до земята. То е свързано както със социални сблъсъци и проблеми, така и с природни стихии – в „Царството земно“ например, в което цялата трагедия на действащите лица е проектирана върху фона

на едно природно бедствие – едно стихийно наводнение, бич божи, което неминуемо ще отнеме живота на хората. Виждаме ги в краен момент, когато са осъдени, когато водата ще ги залее – до края си остават хора на простите усещания, хора на истинските човешки взаимоотношения със своите дребнавости, лични проблеми и истории.

По същия начин в „Камино реал“ е налице крайна ситуация – тук няма природно бедствие, но гибелта е сигурна. Всички действащи лица са осъдени на смърт, на забравя, на това да останат само сенки в историята, да потънат някъде в небитието. И точно на този „царски път“, на този (както съм го писал в програмата) „последен километър от житейския път на хората“, те трябва да си дадат равносметка за целия си живот. И тук е вече голямата разлика между „Камино реал“ и останалите пиеси на Т. Уилямс. Разлика, която се състои в това, че единствено тук той забравя своята обща, тотална творческа привързаност към стойностите на живия герой и превръща героите си в маски. И затова до голяма степен пиесата се приближава по строеж до средновековните мистерии, до тези улични карнавали, до куклените театри с Пиеро и Коломбина, с целия персонаж на италианския марионетен театър. Тук има откъсване на автора от любимата му пряка социална ангажираност и навлизане в един свят на символи. Всеки от героите е символ, който не играе собствената си трагедия, а представя и тълкува по някакъв начин пред нас хилядите съдби, вложени в този символичен образ.

Емил Басат:

На какво се дължи според теб това? Дали защото Т. Уилямс е изчерпал докрай средствата на реалистичния театър или просто е довел докрай всички ситуации, които е използвал досега в пиесите си?

Кръстан Дянков:

Ни най-малко! Неговият театър в тази пиеса не престава да е реалистичен. На места дори той преминава в натурализъм. Ще видиш как т. нар. улични метачи със своя зловещ варел събират труповете на площада на Камино реал. Има сцени, в които от дисецираното тяло на главния герой Килрой е изтръгнато кървящото му сърце – това са чисто натуралистични елементи, които са доведени до отблъскваща крайност. Това говори за непрекъснато развитие на неговия реалистичен маниер.

По-интересното е, че символичният свят, в който той се движи, е изграден доста по-рано – в много от пиесите му има такива намеци, каквито откриваме развити в „Камино реал“. Като че ли тук са събрани нишки, които са изпледени от къделите на коя и да е друга негова пиеса. И всичко това е омотано в една нова тъкан. Достатъчно е да споменем „Орфей слиза в ада“, „Сладкогласната птица на любовта“, „Котка върху горещ ламаринен покрив“ – това са все познати у нас пиеси, също така „Нощта на игуаната“, „Балите памук“, която се игра в Пловдив, за да стигнем до „Царството земно“ – отвсякъде текат някакви струйки, които се събират в „Царски път“ („Камино реал“), в едно „рио ескондидо“, което върви много страхотно, много силно, многопланово, многопластово. И това, че той събира именно исторически личности, плюс техни литературни герои или взети от други произведения (Есмералда, Дон Кихот, Санчо Панса), съпоставени към Казанова, лорд Байрон (исторически личности), Маргьорита Готие (Ал. Дюма, „Дамата с камелиите“) – вечната Травиата. Този сбириток от персонажи му отключва ръцете за едно много по-свободно боравене с идеята, която застъпва.

Затова всъщност можем да кажем, че тази пиеса не звучи напълно реалистично, защото не е затворена в рамките на едно семейство – това на Стенли Ковалски например. Тук виждаш съвсем нереални същества – появяват се чудовища, някакви изроди, появяват се символи на властта – в лицето на полицаи, на метачи, на боклукчии, самолетни пилоти и т.н. Появяват се героите на една фиеста, която по авторовия замисъл не е нищо

друго освен една средновековна мистерия (с всички юридически в нея), в която липсва само статуята на Богородица и Кръст Господен. Всичко е забъркано много добре в една чудесна „майонеза“. Имаш чувството, че уж реалистичното начало е забравено, но то не може да бъде и другояче, след като целият този парад от лица, които виждаш, са всъщност или нереални, или възкресени мъртъвци (макар и скъпи за човечеството), които трябва да доиграват собствените си животи. Така например лорд Байрон, едно историческо лице, което е герой на пиесата, тръгва, както ни внушава авторът, да търси своето спасение в Гърция. Но всеки, който познава биографията на Байрон, знае, че това е пътуването към неговата собствена смърт. Защото той заминава за Гърция, за да умре в Мисолунги, просто за да не се върне никога вече в Англия. Това е за него последно пътешествие, както е последно и за всеки един от останалите персонажи на пиесата – последният метър преди края. Но всички те тръгват с желанието да се отърват, да излязат, да се спасят. Онова, което в личните си животи не могат да направят, в пиесата на Тенеси Уилямс мечтаното начало е доведено до евентуален светъл край, без по-нататъшно обяснение какво следва. Но за нас остава в сила истината, защото знаем историческите факти...

Емил Басат:

В такъв смисъл доколко във всички тези измислени истории са вложени личните поражения на Тенеси Уилямс? И не е ли тази пиеса лична равностетка за преживените от него катастрофи и едно едва ли не разчистване на пътя. Не е ли това очистване от натрупаните мълчания в него?

Кръстан Дянков:

Всяко произведение на всеки творец е чистище. (Пиесата е създадена в 1953 г.). Това, че очистването е така бесовско и вакханално, просто говори за богатото въображение на твореца. За него е рано да дава такава равностетка в „Камино реал“.

Емил Басат:

Това не са ли все пак далечни тътени на онова, което ще се разиграе след две десетилетия в самотния хотел, в който ще „изчезне“ Тенеси Уилямс?

Кръстан Дянков:

Би могло да се приеме такава констатация, но това ще констатиреш и за всяка друга негова пиеса. По този начин би трябвало да приемем изцяло творчеството му и не би могло да бъде иначе. Не може да няма отзвучи от всекидневните лични драми на твореца. И успехите, и неуспехите му, и редицата му връзки с хора, които не винаги са бивали чистооплътни и не винаги са предизвиквали някакъв творчески импулс, а дори понякога са го довеждали до дълбоки творчески кризи. Всичко това може да се проследи в цялото му творчество, до последния момент.

Емил Басат:

По какво се различава тази му пиеса от останалите като режисьорско виждане? Кое в крайна сметка определя изборът на пиеси за поставяне на сцената? Защо се започва от „Състаканата менажерия“ и „Трамвай желание“ и едва сега се стига до „Камино реал“?

Кръстан Дянков:

Според мен една от причините е непознаване на цялото творчество на Т. Уилямс. Освен това по времето, когато той „навлизаше“ в България, тези пиеси бяха неговите най-прочути и силни творби. Те и досега си остават върхове в неговата драматургия. Покъсните му произведения идват почти хронологически в България (макар и не последователно пиеса след пиеса). В това отношение не е имало никакво прескачане. Български-

ят театър е бил достатъчно точен в отклика си на американската театрална сцена. Всъщност по времето, когато ние черпехме театрална информация от света от ограничени източници, и то предимно европейски, за нас това, което ставаше в американския театър, се изясняваше едва когато то дойде до Франция или Германия. Така че пътят на американския театър до българската сцена е бил години наред препредаван чрез интерпретацията на европейските театри. Ние сме научавали за големите американски автори от техните европейски постановки. Така е с А. Милър, така стана и с Ю. О'Нийл. Да не говорим за това, че и американското кино много ни помогна в това отношение, тъй като много от големите пиеси са филмирани и до нас първо идваха филмите, а след това пиесите.

Емил Басат:

Този факт според теб повлия ли по някакъв начин на трактовката на тези пиеси на наша сцена?

Кръстан Дянков:

Колцина са тези режисьори, видели европейски постановки, за да кажем, че са им повлияли? Дори една критика може да насочи режисьора как да третира един текст. И когато не познава първо оригинала, а критиката за него, съществува опасност да се плъзне в посока на критиката. А до нас първо достигаше критиката, после оригиналът. Или оригиналът е един вид сценична реализация (екранизирана или друга).

Сигурен съм, че за много от нашите тълкования на световната драма са изиграли роля преди всичко критиците. Но на критиката в изкуството не бива никога да се вярва. Тя не е тълкование, а отношение на една личност. Тълкува само онзи, който пресъздава, а критикът не пресъздава.

Емил Басат:

Каква част от истинските, дълбоките послания от драматургията на Т. Уилямс са успели да бъдат разгадани с постановъчните решения на нашите режисьори?

Кръстан Дянков:

Добре са били разгадавани тези послания. Според мен, те не са енигматични, те са много ясни. Те са толкова ясни, колкото може да бъде ясен един буквар. Тук няма място за втори вид тълкуване. Американската драма е драма на непосредствената ситуация, това е драма, която се ражда направо от житейския факт. А при подобна нагласа авторовото послание е повече от ясно. Така че дори при един постановъчен гаф, при недоразбиране от страна на режисьора или при недостатъчно вникване в героите от страна на изпълнителите, последното (т.е. посланието на автора) пак няма да се загуби, защото е включено, заключено в текста. И тъй както независимо от това чия постановка на Шекспир гледаш, ти всъщност слушаш Шекспир – добре или зле поднесен, така е и при Тенеси Уилямс. „Камино реал“ може да има безброй видове сценични реализации. Хубавото на постановката на ВИТИЗ е това, че почти дословно е следвана тази чисто авторова мисъл за осъществяването на пиесата, която американските драматурзи по принцип много богато разкриват в своите авторски ремарки. И постановката на ВИТИЗ е полезна с това, че като учебен момент за развитието на актьорското майсторство на студентите не се отдалечава от ремарките на автора, а ги следва едва ли не сляпо, точно, дословно. Или, с други думи, ние имаме постановка, която максимално се приближава до литературния оригинал на автора. Мисля, че като учебен експеримент изборът на пиесата е много навременен. Още повече, че тя дава възможност и на постановчика, и на младите актьори да опитат себе си в един много богат диапазон от театрални възможности, трикове и т. н. Текстът на пиесата не е съкратен и се играе дословно така, както се играе и в Америка.

Емил Басат:

Немалка заслуга за това имаш и ти като преводач и член на художествения съвет – с присъствието си на репетициите от първия до последния момент.

Кръстан Дянков:

Това бе неизбежно, задължително и полезно както за тях, така и за мен. Тръпката на театъра винаги ме е измъчвала. Мечтая и да поставя „Камино реал“ или някоя друга пиеса на Тенеси Уилямс, както аз я виждам...

Емил Басат:

Едва ли с тези мои няколко щриха ще успея да обхвана цялостния лик на Кръстан Дянков. Спомням си още, че Борис Димовски го бе нарисувал на една салфетка като генерал, на много от снимките си приличаше на Салватор Дали, след „Ах, този джаз“ мнозина откриваха в него двойник на Джо Гидиън. Кой е той всъщност? С този смущаващ профил, с тази остра брадичка и предизвикателно вирнати мустаци. Не е ли някой стар салонен лъв? Не. Той си е просто Кръстан Дянков. „Приятелят и придружвачът, онзи, който пръв ще се обади, за да започне действието във една-две сцени“...